

La musique et la mise en scène peuvent-elle simultanément rendre l'impression de mémoire et d'oubli ?

Eurydice, une expérience du noir

A première vue, le titre pourrait faire penser qu'il s'agit de la énième reprise du mythe éternel d'Orphée et Eurydice, mais ce n'est pourtant pas de cela dont il est question avec cette Eurydice. Son véritable enjeu est davantage le thème de la mémoire et de sa lutte avec l'oubli. Comment toutes les composantes d'un opéra - la musique, le texte et la mise en scène - peuvent-ils donner une idée concrète et perceptive de ces deux concepts ?

L'opéra de Dmitri Kourdlianski pour soprano solo, piano et électronique se présente, à travers un matériau musical totalement original, comme un exemple parfait du théâtre contemporain. La musique partage avec le poème de Nastya Rodionova, sur lequel elle est composée, la modernité du monde dont elle reprend plusieurs éléments. Le texte/poème interroge principalement la mémoire à travers la description de moments révolus, évoqués par un langage énigmatique, par l'utilisation du temps passé, et par des extraits de dialogues qui paraissent avoir eu lieu précédemment et qui résonnent dans la tête d'Eurydice, comme cette fin de l'Aria IV, en brusque rupture avec ce qui précède

- « - Demain il fera plus chaud
- Mais non, arrête de dire n'importe quoi.
- Mais j'ai jeté le n'importe quoi hier déjà !
- Où l'as-tu jeté alors ? Ne mens pas !
- Je ne mens pas, arrête de m'insulter, je ne te parle plus. »

où elle parle seule en se référant à un interlocuteur inexistant. L'oubli, associé à Orphée, est symbolisé par l'absence d'une parole qui lui serait attribuée. Le sens caché du texte et son symbolisme mystérieux contribuent à rendre la notion de flou que la mémoire génère souvent.

Le corpus sonore tiré du poème est constitué de deux composantes principales : les parties de soprano et de piano d'un côté, le flux de sons électroniques, diffusés et spatialisés par les haut-parleurs dispersés sur scène et dans la salle, de l'autre. Le flux électronique a la fonction d'accompagnement continu de la voix et de liaison entre les arias successifs ; il s'inspire des sons urbains évoqués dans le texte et inclut le traitement d'échantillons saisis aléatoirement dans les enregistrements de la voix et du piano.

La partie vocale suit strictement le texte, soit du point de vue de la forme, en se déployant sur les sept poèmes/arias et en adoptant la présence d'une voix unique, soit de contenus : elle respecte sa prosodie, ses pauses, ses interrogations et, avec ses propres caractéristiques, s'accorde parfaitement à l'ambiance du sujet. La partition se présente dans une dimension visuelle inédite. Elle ne présente aucune indication musicale habituelle (pas de portée, pas de clé...).

ARIA VI

Moderato, molto rubato

Or - phée a ou - bli - é les mots sans gloire ou - bli - é

les mots sans mots il s'est ou - bli - é lui - même

Andante

Un mot ou deux Un ou deux Il a ou - bli - é un mot

Allegretto

M... ce - lui

L'absence de ligne directrice qui guide ordinairement les chanteurs permet, en revanche, de donner à chaque moment musical une coloration et une ambiance personnelles qui peuvent changer d'une interprète à l'autre mais, aussi, d'une représentation à l'autre. En effet, il n'existe pas un temps établi *a priori*, il se construit sur la scène lors de chaque représentation. La notion de mémoire ressort ici à travers le retour cyclique d'éléments rythmiques et vocaux semblables qui réapparaissent dans tous les arias (l'Aria VI notamment se révèle comme un condensé de motifs des cinq arias précédents).

La partie de piano se présente d'une façon antithétique : à travers sa mélodie très lente, simple et monodique, divisée en « petites notes » qui ne sont pas entendues et en « grandes notes » qui sont jouées,

♩ = 90
sempre legato

R.H. —————

mp
Red.

L.H. —————

elle se présente en opposition totale au « chaos » sonore produit par les autres sources. Le fait que la mélodie ressortant de la série n'est jamais audible entièrement mais seulement par sa trace, crée un effet de mémoire. La correspondance se pose dans ces termes : la perception de la mélodie est très floue (mémoire), sa trace est son seul témoin perceptible (fragments de souvenirs déconnectés). Cette incertitude du geste instrumental peut trouver une correspondance avec les mouvements lents et hésitants d'Orphée, dans lequel le piano peut trouver son double figuratif concret. Toutefois, même si ce lien est absolument légitime, il est important de noter la totale absence d'une partie musicale dédiée explicitement à Orphée dans la partition, soulignant à nouveau le respect de la musique envers le texte original.

Composante principale de la création et véritable originalité de cette *Eurydice*, la partie électro-numérique décrit les bruits de la ville moderne et, associée aux enregistrements de la voix et du piano, concourt à la dimension sonore déstabilisante et à la perte de références au temps. Dans cette partie, ce sont précisément les échos et la stratification des couches sonores qui évoquent les souvenirs et la mémoire. Cette source peut être interprétée comme la façon dont Eurydice perçoit ces réminiscences : pour elle, tous les sons sont confus, ils appartiennent à une réalité qui lui est étrangère et dans laquelle elle ne peut pas se reconnaître. Les seuls points de références sont les échos des mots dits par elle-même qui résonnent dans sa tête et qui l'aident, dans un processus de reconstruction de sa mémoire, à se retrouver petit à petit. En effet, dans l'imaginaire et dans l'expérience commune à tous, la mémoire ne prend jamais une forme précise et définie, mais se configure comme un ensemble indéfini de suggestions, de souvenirs et de fragments de sensations vécues, auxquels l'ordre échappe, mais dont le chaos réussit néanmoins à communiquer des émotions. Et c'est exactement ce qui se vérifie en écoutant le texte de ce poème, indépendamment du genre de sensations éprouvées par chacun.

*

La mise en scène interroge de son côté la notion mémoire/oubli à travers l'exploration de la relation entre un homme et une femme, mise en valeur par deux choix primordiaux : le premier est le choix de matérialiser le rôle d'Orphée grâce à la présence de Dominique Mercy, danseur qui possède lui-même une grande mémoire du personnage ; le second est le lieu de représentation en tant qu'espace commun aux deux protagonistes. C'est le minimalisme de la scène qui permet de se concentrer sur les deux personnages. En effet, même si l'homme (Orphée) est ici représenté par une ombre plutôt que par une figure vivante et maîtresse d'elle-même, le souvenir qu'en garde Eurydice est si fort qu'on ne peut pas l'imaginer comme une image mentale, mais qu'il doit prendre une représentation concrète. Cette nécessité de présence physique sur la scène a des répercussions sur la question du « couple » : bien que l'aspect charnel et tactile de leur relation est

absent, les moments plus physiques entre les deux personnages ne manquent pas, compte tenu qu'il s'agit toujours d'un contact suggéré, fruit des pensées et souvenirs d'Eurydice. Cette représentation illustre combien la dimension physique partagée par deux personnes reste une composante très forte de la mémoire d'une expérience passée, au travers des souvenirs de sensations éprouvées au niveau épidermique. De même que la mémoire imposait sur scène une véritable représentation physique, dont on ne peut pas contrôler la nécessité, l'oubli, condition à elle inséparable, a besoin d'une incarnation : voilà alors Orphée présent et figurant la perte de mémoire.

Les éléments scénographiques dont Eurydice prend peu à peu conscience aident à rendre plus explicite la mémoire. Sur le plateau, des éléments évoqués par le texte rappellent le lieu d'où elle provient, enfers ou profondeurs : la présence d'un bassin, la fumée, les feuilles d'automne, la lumière évoquant la dimension infernale. La présence de parois et d'un miroir, qui reflètent une partie de la scène, peut être interprétée comme une transposition de la relation paradoxale entre les deux personnages : ils représentent un jeu de reflets mutuel, bien qu'ils n'appartiennent pas au même temps et qu'ils existent dans deux espaces/moments séparés.

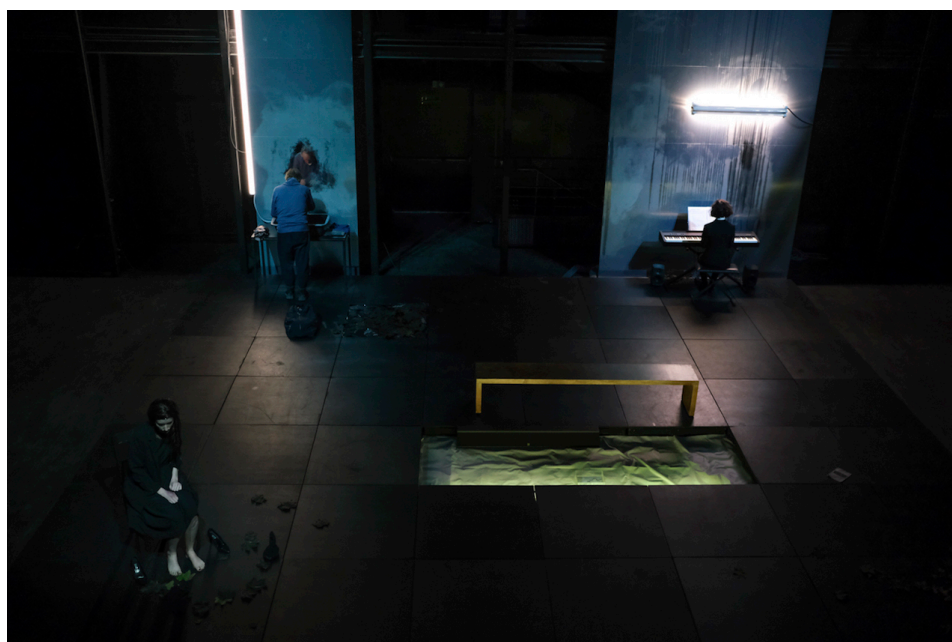


photo © Xavier Lambours, 2020

Les costumes, les maquillages et les accessoires nous aident aussi à situer les deux personnages dans le processus de la mémoire. Par exemple, au tout début du spectacle, le masque bleu/noir sur le visage Eurydice est un rappel aux profondeurs et à sa condition encore subordonnée à sa vie captive ; les actions successives (déshabillage, toilette, démaquillage, etc.) qu'elle pratique peuvent être interprétées comme les souvenirs d'actions passées ; le changement de vêtement d'Orphée, par contre, marque son passage du monde antérieur au nouvel environnement où il est plongé et où il se trouve perdu. Ces éléments proprement esthétiques démontrent comment la mise en scène choisit de s'accorder aux principes du poème et de la musique dans la volonté de s'éloigner du mythe : il n'existe aucune référence à une ambiance mythique ou historique, mais tous les éléments symbolisent une contemporanéité atemporelle.

Comme au théâtre, la scénographie privilégie le choix d'un contact intime avec le public prolongeant l'idée d'entourer le public du dispositif électronique spatialisé pour le faire entièrement plonger dans cette « expérience du noir ». Quelques éléments symbolisent le temps infini qui passe : des gouttes provenant des cintres et qui produisent l'habituel bruit d'eau tombant dans un bassin, les écoulements sur la paroi au lointain ou, encore, un banc qui peut évoquer le pont mentionné dans le texte.

Le lieu de représentation est clos, la présence du « quatrième mur », infranchissable, est évidente pendant toute la représentation à l'exception, au début du premier Aria, de la volonté initiale de capter le spectateur pour qu'il soit plongé dans le récit d'Eurydice. A ce moment précis, Eurydice s'adresse directement au public, situation déduite de l'utilisation du « vous » dans le poème, transposée à la scène par le regard direct, profond et captivant de la chanteuse.

Un autre des enjeux de cette mise en scène est la représentation de la mémoire par la coexistence de deux temps différents, celui d'Orphée et celui d'Eurydice, dans un même espace géographique. Censés figurer deux amants qui ont partagé les mêmes moments puis entrepris ensuite deux parcours divergents : la mise en scène imagine

qu'Eurydice a conservé sa situation initiale, même aux enfers, quand Orphée a subi les affres de contextes nouveaux, dans lesquels il s'est perdu, jusqu'à son démembrement. La mise en espace de ces deux situations parallèles est rendue à travers la division idéale du plateau : le lointain découvre un espace plus intime et qui désigne un lieu intérieur (celui d'Eurydice); le bassin évoque un espace extérieur plus ouvert pour Orphée. L'union de ces deux espaces s'opère à travers les éléments scénographiques, les fluides déjà évoqués, la lumière et le dispositif sonore qui, à leurs tours, prennent des fonctions de représentation, et par le fait qu'Eurydice et Orphée les utilisent indifféremment. Exemple parmi d'autres, le changement de lumière qui précède le début de l'Aria V; la baisse de l'intensité lumineuse, la prédominance des couleurs froides décrivent la condition d'égarement du danseur qui, pour la seule fois de la représentation, devient le « protagoniste » principal de la scène. Toute l'attention du spectateur est portée soudainement sur ses mouvements et sur son visage, alors que la voix d'Eurydice se tait et qu'elle est plongée dans le noir, de dos, allongée sur le banc. En contraste avec cette nouvelle ambiance, une forte et claire lumière surgit du bassin : elle peut être un symbole du retour de la mémoire d'Eurydice, mais reste totalement étrangère à la sensibilité d'Orphée, tout à fait indifférent à la modification de l'environnement autour de lui. Un changement comparable se produira à la toute fin, quand les mémoires d'Eurydice et d'Orphée seront à nouveau (et peut-être à jamais) séparées l'une de l'autre.

Cecilia Franco

Avril 2020